



**V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE**

# **ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO**



## HOLLYWOOD Y LA POSGUERRA. DE EL CORAZÓN DE LA HUMANIDAD A EL GRAN DESFILE (1918-1925)

JUAN VACCARO SÁNCHEZ

Centre d'Investigacions Film-Història (Universitat de Barcelona)

### Resumen

La siguiente comunicación, quiere ser un extracto de la segunda parte de mi tesis doctoral: **Hollywood en las trincheras. Del estallido de la primera Guerra Mundial al Pacto de Locarno (1914-1925)**<sup>1107</sup>. A lo largo de estas líneas realizaré una panorámica del cambio que experimentó Hollywood después de la Gran Guerra y cómo se acomodó el cine sobre el conflicto una vez finalizó éste.

Al finalizar la guerra Estados Unidos se había convertido en el primer productor de películas mundial, arrebatando a Francia su posición de liderazgo. La década de los veinte no hará sino afianzar esta posición y, siguiendo la tónica de las industrias punteras del país, crecer. Como bien dice Lucy Fisher: “*Classical Hollywood cinema had its roots in the twenties: the studio and star systems, talking pictures, color photography, bona fide theaters, and the movies' status as a major American industry. In fact, ever since the fates of American society and the movies have been inextricably entwined.*”<sup>1108</sup>

### EL DOMINIO DE HOLLYWOOD

En el periodo de 1918-1922 la industria vivirá un gran crecimiento, teniendo un parón importante en la segunda mitad de 1918 y en 1922. En 1918, el parón fue causado por la Gripe Española. Altamente contagiosa, se cobró 400.000 vidas sólo en Estados Unidos. La industria decidió cerrar durante un mes en Noviembre de 1918, así como muchas ciudades decretaron también el cierre de locales donde se concentraba gran cantidad de gente, como por ejemplo las salas de cine<sup>1109</sup>. El parón afectó a la producción/ exhibición, y cuando se volvió a poner en marcha la maquinaria hollywoodiense, ésta lo hizo a medio gas. Sin embargo, esta incidencia tuvo un lado positivo. Muchos empresarios decidieron dar un lavado de cara a sus salas y acondicionarlas al público, cada vez más numeroso y exigente. El freno en producción

<sup>1107</sup> La tesis fue defendida en enero de 2016.

<sup>1108</sup> FISHER, Lucy (Ed.) *American Cinema of the 1920s. Themes and Variations*, Rutgers University Press, Piscataway, 2009, P.1. (El cine clásico de Hollywood tiene sus raíces en los años veinte: el estudio y el *star system*, las películas sonoras, la fotografía en color, bona fide salas, y el estatus de las películas como una de las grandes industrias americanas. De hecho, desde entonces, el destino de la sociedad americana y de las películas ha estado estrechamente ligado.)

<sup>1109</sup> MIDKIFF De BAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism. The Movies and World War I*, Madison, Wisconsin University Press, 1997 pp.147-150.



y recaudación de 1922 viene dado por el contexto de recesión económica que vivía Estados Unidos, a partir de ahí, la industria salió lanzada hacia cotas hasta entonces desconocidas.

En 1925, la inversión de Hollywood era de 2 billones de dólares. Cerca de 100 millones de espectadores acudían a ver una película durante la semana -un número extraordinario, si tenemos en cuenta que la población era de 180 millones- lo que generó 750 millones de dólares de recaudación. A finales de la década existían en la geografía americana 20.500 salas de cine que poco tenían que ver con los antiguos *nickelodeon*. El parón de 1919<sup>1110</sup> significó un antes y un después para la industria. A partir de ese momento, las salas y los equipos, se modernizaron y ampliaron. En 1922 la capacidad media de un cine era de 510 butacas. En las grandes ciudades la media ascendía hasta las 800 butacas, mientras que alrededor de un 8% tenía 1.000 o más asientos. En 1921 se ganó la guerra al verano. Desde los inicios de los *nickelodeon* los meses calurosos eran veneno para la taquilla, pero la introducción a partir de 1921 del aire acondicionado hizo que los veranos también fueran rentables<sup>1111</sup>. Dentro de la fiebre constructora en la que se vio imbuido el país, la industria del cine no se quedó atrás. Si en Nueva York o Chicago se alzaban grandes rascacielos, Hollywood apostó por salas cada vez mayores. Eran recintos con decoraciones exóticas y atmosféricas que hacían que acudir a ellas se convirtiera también en una experiencia. Las ciudades más importantes del país se lanzaron en pos de una carrera por ver quien tenía la mejor y más espectacular sala. La batalla la ganó en 1927 Nueva York con el **Roxy**, una fastuosa sala que costó cerca de 10 millones de dólares y contaba con la friolera de 6.214 butacas. Pero otras ciudades no se quedaron atrás. En 1921, la firma de arquitectos **Rapp and Rapp** -especializada en grandes cines- construyó en Chicago el **Tivoli**, que contaba con vestíbulos y pasillos heredados de Versalles y el **Chicago Theater**, con más de 2.000 asientos. En Houston, John Eberson, otro arquitecto especializado en el diseño de fastuosas salas; contó con el **Houston Majestic**, que encandiló al público con su decoración semejante a un palacio italiano del Renacimiento. La meca del cine, Hollywood, no se quedó atrás. Sid Grauman, un acaudalado empresario construyó dos de los cines más populares de la ciudad. Siguiendo la moda del exotismo, en 1922 inauguró el **Grauman Egyptian**, que tenía 1.760 butacas. Fue en este cine donde se realizó la primera *premiere* -valga la redundancia- tal como las conocemos en la actualidad: alfombra roja, prensa, limusinas, etc... la cinta escogida fue **Robin Hood** (Allan Dwan, 1922). En 1927, Gra-

<sup>1110</sup> Ese año se realizaron 645 películas, mientras que el año anterior la cifra es cercana a las 900. Vid. MIDKIFF De BAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism. The Movies and World War I*, Op. Cit. p.139.

<sup>1111</sup> Los datos sobre las salas, recaudación, etc...proviene de KOSZARSKI, Richard, *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, Berkeley, University of California Press, History of the American Cinema Vol. 3, 1994 pp.9-63.

man dio un paso más con el **Chinese Theater** y sus 2.300 butacas. Inaugurado con la fastuosa **Rey de Reyes** (*King of Kings*) del no menos fastuoso Cecil B. De Mille.

### EL SISTEMA DE ESTUDIOS

Pero si algo marca esta década, cinematográficamente hablando, es el propio Hollywood<sup>1112</sup>. De una pequeña ciudad de 35.000 habitantes en 1919, pasamos a los 130.000 de 1925. Si en 1919 todavía había algún estudio con parte de su producción centrada en la costa este, como la **Paramount** en Astoria, Long Island; a partir de 1920, la soleada California será el centro neurálgico de la producción mundial. Viendo el éxito del pionero Thoms H. Ince y su **Inceville**, los empresarios tomaron nota de éste y de la industria automovilística -**Ford**, **Chrysler**- y se lanzaron a una organización y producción racional de la industria. El nacimiento del sistema de estudios será la fuerza motora de Hollywood desde entonces hasta finales de los años cincuenta. El estudio establecerá el estilo de trabajo y para ello contará con una abultada nómina de actores, directores, guionistas y técnicos de todo tipo. En 1925, más de 350.000 personas trabajarán para la industria del cine a lo largo y ancho del país. Para maximizar sus beneficios, los estudios dominarán la producción, distribución y exhibición -también internacional- de los filmes. Será a finales de los diez y a inicios de la década de los veinte cuando nazcan los ocho estudios<sup>1113</sup> más importantes, las denominadas cinco *majors* y los *Little Three*.

En 1923 nacerá **Warner Bros. Pictures** de la mano de cuatro hermanos polacos: Sam, Jack, Harry y Albert Warner. En 1925, gracias a la fusión con **First National Pictures**, el estudio pasará a denominarse **Warner Bros.-First National Pictures**. La gran estrella de la década será Rin Tin Tin.

Adolph Zukor fundó en 1912 **Famous Players**, al que se le unió en 1916 la **Feature Play** de Jesse Lasky para formar **Famous Player-Lasky Corporation**. En 1926 gastaron cerca de un millón de dólares en crear unas nuevas y modernas instalaciones, que dieron lugar al año siguiente a la **Paramount**. Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Rudolph Valentino, eran sus estrellas más cotizadas y su director estrella, Cecil B. De Mille que pasó toda su carrera en el estudio.

---

<sup>1112</sup> En 1923 se puso en pie el célebre letrero de Hollywoodland en las colinas que dominan la ciudad. Tuvo un coste de 21.000 dólares.

<sup>1113</sup> Sobre el sistema de estudios vid. KOSZARSKI, Richard, *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, Op. Cit y MORDDEN, Ethan, *Los estudios de Hollywood. El 'estilo de la casa' en la era dorada de las películas*, Ultramar Editores, Barcelona, 1988, 343 pp.



A finales de la década, 1928, nacerá el más pequeño de las *majors*, **RKO Pictures**. Surgido de la **Mutual Film Corporation** (1912), en 1928 nacerá de la fusión de **RCA**, **FBO Company** y **Keith-Orpheum Theaters**.

En 1920, Marcus Loew, dueño de **Loew's Inc.** Adquiere **Metro Pictures Corporation** de Richard A. Rowland. Previamente, Loew se había hecho con la **Goldwyn Pictures Corporation**. En 1924, pasará a llamarse **Metro-Goldwyn Pictures**, tras adquirir el estudio de Louis B. Mayer, el **Louis B. Mayer Pictures**. A finales de la década, 1928, aparecerá por primera vez *Leo*, el célebre león símbolo de la casa y durante la década será el rey de los estudios. Esta posición hegemónica la alcanzó gracias a contar con el mejor de los *Head of Production* con que ha contado Hollywood, Irving Thalberg, productor de **El gran desfile**, entre otras, y un auténtico genio.

En 1912 William Fox, propietario de una cadena de cines en nueva York, fundó la **Fox Film Corporation**. El estudio será modesto hasta contar con Darryl F. Zanuck -jefe de producción de **Warner**- en 1933. En 1935, pasará a ser **20th Century Fox**, gracias a la absorción de **20th Century Pictures Company**.

Estos cinco estudios tenían a la mayoría de *stars* que dominaban el firmamento hollywoodiense y el 50% de las salas de proyección de Estados Unidos. Junto a ellos encontramos a los denominados *Little Three*: **Universal Pictures**, **United Artists** y **Columbia Pictures**.

**Universal Pictures** nacerá en 1912. Su propietario, Carl Laemmle, de origen alemán, fusionará su empresa con la **Bison 101**, la **Nestor Film Corporation** -compañía que dependía del estudio francés **Éclair**- y otras productoras pequeñas.

En 1920, los hermanos Harry y Jack Cohn y Joseph Brandt crearon **C.B.C. Films Sales Corporation**. En 1924 los hermanos Cohn comprarán las acciones de Brandt, que dejará la compañía, y pasarán a denominarse **Columbia Pictures**. A medida que avanzó la década sus cuentas, gracias a los éxitos de sus seriales y westerns, se sanearon y pudieron emprender proyectos más ambiciosos a partir de mediados de la década de los treinta.

El último de los *Little Three* era **United Artists**. Creado en 1919 por Mary Pickford, Douglas Fairbanks y David W. Griffith, producía y distribuía filmes. El estudio de la **UA** era el **Pickford-Fairbanks Studio**, localizado en unos grandes terrenos que tenían la famosa pareja. Éste pasó a denominarse **United Artists Studio** a inicios de la década.

Junto a estos estudios encontramos otros más pequeños, los denominados *Powerty Row studios*, llamados así por estar situados entre Sunset Boulevard y Gower Street, un área que a inicios de 1920 estaba lejos de contarse entre lo más granado de la ciudad. Eran estudios

que realizaban películas de pequeño presupuesto, realizadas con actores de segunda fila y que se especializaron en hacer cine de género: westerns, thrillers, ciencia-ficción, etc... entre los más conocidos estaban **Selznick International Pictures**, **Republic Pictures** o **Disney Bros. Studio**.

Los estudios, como comentamos unas líneas más arriba, contaban con una nutrida nómina de personal que daba forma a sus productos. Diseñadores de producción como William Cameron Menzies o Cedric Gibbons, diseñadoras de vestuario como Edith Head, operadores como George Barnes o John F. Seitz, directores como Cecil B. De Mille, Rex Ingram, Raoul Walsh, John Ford, Eric von Stroheim, guionistas como Frances Marion o Elliott J. Clawson; eran los responsables de que las películas del estudio tuvieran un determinado *look*. Junto a ellos estaba la cara visible de los filmes, las estrellas: Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin, Harold Lloyd, Gloria Swanson, Tom Mix, William S. Hart, Rudolph Valentino, Norma Talmadge, Greta Garbo, John Barrymore, Clara Bow, Lon Chaney, Norma Shearer, John Gilbert, y un larguísimo etcétera. Muchas de ellas inmortales y otras totalmente olvidadas. Durante la década y viendo el alto nivel de las producciones europeas, los estudios decidieron importar talento para dar un toque de distinción a sus producciones y, también, para aprender de la innovadora técnica de directores, o bien operadores de fotografía. Este flujo de talento enriqueció a la industria americana, pero por otro lado fue minando poco a poco a la industria europea, hasta llegar a hacerla una mera cantera o caladero donde Hollywood extraía lo que más le interesaba<sup>1114</sup>. En los años veinte, actrices como Pola Negri o Greta Garbo pasarán a engrosar las filas de los estudios. Pero será desde el punto de vista creativo, donde esta importación de talento será más importante: Ernst Lubitsch -que debutará en la industria *yankee* en 1923 con **Rosita**- Josef von Sternberg, Alexander Korda, Michael Curtiz, Rouben Mamoulian, Victor Sjöström -Victor Seastrom en Hollywood- Friedrich Wilhelm Murnau o el operador Karl Freund, entre otros.

## LOS ESCÁNDALOS

El sistema de estudios dio lugar al *star system*. Si durante la Primera Guerra Mundial ya vimos la importancia de las estrellas en la propaganda; en la década de los años veinte el estudio tendrá los medios para elevar las cotas de popularidad de sus actores y actrices. Los departamentos de marketing y los agentes contaron con valiosos medios para dar a conocer a

---

<sup>1114</sup> Ha pasado un siglo, y la situación sigue más o menos igual. En la actualidad siguen siendo muy numerosos los actores y directores que se hacen un nombre en el cine europeo —o en cualquier cinematografía mundial— y que oyen los cantos de sirena de Hollywood.



sus estrellas. Por un lado la propagación y éxito de la radio, y por otro, el auge de revistas como **Moving Picture World**, **Variety** o **Photoplay**. En ambos medios los aficionados podían disponer de la vida y milagros de sus *stars* favoritas: Cuáles eran sus aficiones, sus casas, fotos con sus parejas, sus coches, sus próximos proyectos, entrevistas, etc... Para una gran parte del pueblo americano las estrellas de Hollywood eran un espejo en el que mirarse, un ejemplo para muchos. A medida que avanzaba la década, la popularidad de éstas se hizo cada vez mayor, pero al mismo tiempo también estaban cada vez más expuestos a la opinión pública. Después de la guerra, el americano de a pie tenía ganas de echarse a la calle y pasárselo bien, de olvidar estrecheces y penurias y distraerse. Los actores no iban a ser menos, pero a pesar del cuidado que podían tener en su vida privada, no pudieron evitarse los escándalos. El Hollywood de la era del jazz estará marcado por la extravagante vida de algún de sus estrellas que, sin quererlo, afectó a la industria.

En el comentario crítico de **Johanna Enlists** que realizó en la tesis nos detenemos en el caso del director William Desmond Taylor, muerto en 1922 en extrañas circunstancias y la adicción a la cocaína de la actriz Mabel Normand. Pero no acaban ahí los escándalos. En 1920, Robert Harron<sup>1115</sup>, un habitual de los filmes de Griffith, moría víctima de un disparo durante un rodaje. Siempre se ha pensado que fue un suicidio, aunque corrió el rumor de un accidente. El mismo año, Olive Thomas, la mujer de Jack Pickford, hermano de Mary Pickford, moría en París. Desde entonces no está claro si fue un accidente al ingerir unas pastillas o bien algo más oscuro. En 1923, Wallace Reid, uno de los galanes de la época, murió víctima de su adicción a la morfina. Al año siguiente, Thomas H. Ince, tras una travesía a bordo del yate del magnate de la prensa William Randolph Hearst, moría. Todavía hoy no se ha aclarado como ocurrió. Pero el más célebre de los escándalos, y el que obligó a los empresarios de la industria a tomar cartas en el asunto, fue el de 'Fatty' Arbuckle<sup>1116</sup>. Junto a Charles Chaplin, Roscoe Arbuckle era el comediante más querido y exitoso de principios de los veinte. El 5 de Setiembre de 1921, tras una fiesta en un hotel de San Francisco, Virginia Rappe, una actriz de segunda, moría en la habitación de Roscoe. Aquella misma noche, una de las acompañantes de la chica acusó a Arbuckle de violar a la actriz. La suerte del bueno de 'Fatty' estaba echada. Tras tres juicios, en Abril de 1922 fue absuelto y declarado inocente. Pero el daño ya estaba hecho. Su nombre había sido proscrito en la industria, su estupendo contrato de un millón

---

<sup>1115</sup> Harron aparece en **Corazones del mundo**, uno de los filmes fundamentales que aparecen en mi investigación, al igual que Wallace Reid, que tiene un pequeño papel en **Joan The Woman**.

<sup>1116</sup> Vid. BROWNLOW, Kevin, *Hollywood. Les Pionniers*, Calmann-Lévy, París, 1981, pp.108-110.

de dólares al año en la **Paramount** roto, y sus películas retiradas de circulación. A pesar de demostrar su inocencia, Roscoe Arbuckle vivió un calvario hasta su muerte por un infarto en 1933.

Los aires de libertad y el ritmo desenfrenado de la década se hicieron sentir en el seno de la industria. Las películas empezaban a romper el corsé victoriano para reflejar el estilo de vida de las *flappers* y mostrar sin mucho recato algunas escenas de alto voltaje sexual -para la época, claro- que no sentaron nada bien al sector más conservador de la sociedad estadounidense. Ya hemos visto como a lo largo del período de 1919-1925, la lucha entre el progresismo y los aires decimonónicos invadían a la sociedad y la política americanas. Los escándalos fueron la gota que colmó el vaso. La industria creó un organismo que velaría por el contenido de las producciones y, también, de otros aspectos. En Enero de 1922 se creará la **Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA)**<sup>1117</sup> al frente del cual encontraremos a Will H. Hays, hasta el momento director del servicio de correos de Estados Unidos. La primera decisión de Hays al frente del **MPPDA** fue prohibir los filmes de Arbuckle. Más allá de su labor como organismo de censura, la **MPPDA** velaba por los intereses de la industria: buscaba sanear las cuentas de los estudios, mejorar sus relaciones con los bancos, controlar los presupuestos de los filmes, etc...es decir era un organismo que regularizaba la producción de películas en general. No obstante, el peso como censor de Hays se hizo sentir. El director de la **MPPDA** aconsejó a los empresarios que las películas debían eliminar de sus contenidos ciertos aspectos: hacer cualquier vicio atractivo, tratar el sexo de manera impropia, exhibir desnudos, escenas de amor demasiado apasionadas, mostrar el juego y la bebida de manera atractiva, eliminar el mundo del hampa como protagonista, mostrar el crimen como algo instructivo, ridiculizar a funcionarios públicos, ofender a la religión, enfatizar la violencia, evitar gestos vulgares o bien evitar intertítulos de mal gusto. Estos puntos pasaron a ser oficiales a partir de 1924, los llamados *Don'ts and Be carefuls*. Ese año, cerca de 70 guiones fueron rechazados por la institución al no mostrarse conformes con lo antes expuesto. Sin embargo, los productores siempre encontraban huecos donde saltarse los mandatos de Hays. En 1930, con la puesta en marcha del código de producción, el denominado Código Hays, la situación se endureció y Hollywood no volvió a ser el mismo hasta que éste fue abandonado en 1968.

Durante los años que aquí estamos tratando, y ya para toda la década, diversos géneros y estrellas fueron los dominadores de las pantallas. La comedia y el western, como en los años

---

<sup>1117</sup> Vid. BROWNLOW, Kevin, *Hollywood. Les Pionniers*. Op. Cit., pp.111-133 y KOSZARSKI, Richard, *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, Op. Cit. pp. 206-208



previos a la guerra, siguieron al frente de los gustos del americano corriente. Las comedias de Roscoe Arbuckle -**The Round-Up** (George Melford, 1920)-, el genial Charles Chaplin -**El peregrino** (*The Pilgrim*, 1923), **La quimera del oro** (*The Gold Rush*, 1925)- Harold Lloyd -**El hombre mosca** (*Safety Last*, Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, 1923) y **El estudiante novato** (*The Freshman*, Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, 1925)- o el inimitable Buster Keaton -**El moderno Sherlock Holmes** (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924) o **El navegante** (*The Navigator*, 1924)- fueron inmensamente populares.

El western contaba con dos grandes estrellas, hoy en día olvidadas pero que tenían con miles de seguidores: Tom Mix (**Sky High**, Lynn Reynolds, 1922) y William S. Hart. Éste último protagonizó uno de los mejores westerns de la década junto a **El caballo de hierro** (*The Iron Horse*, 1924) de John Ford; **Tumbleweeds** (King Baggot y William S. Hart, 1925)<sup>1118</sup>. Junto al western y la comedia, el cine épico logró también el favor del público, como ya ocurriera en los años de preguerra con cintas como **Los Diez Mandamientos** (*The Ten Commandments*, Cecil B. De Mille, 1923) o **Ben Hur** (Fred Niblo, 1925) la película silente más cara de la historia, con un presupuesto de 3.9 millones de dólares. Cabe señalar aquí que durante estos años, Hollywood además de trabajar con fórmulas que habían funcionado - westerns, comedias, épicos, melodramas- también se lanzó a experimentar con la técnica. Si a final de la década encontramos el primer *talkie* -**El cantor de jazz** (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927)- a principios de los veinte se realizarán dos cintas que pondrán los cimientos de nuevas vías. En 1922 se estrena **The Toll of the Sea** (Chester M. Franklin), la primera película en Technicolor. No estamos hablando del sistema que paulatinamente se introdujo a partir de finales de los treinta, sino un primitivo sistema de dos colores. Ese mismo año, **The Power of Love** tendrá el honor de ser el primer filme en 3-D. La cinta, realizada en 2-D, incluía un final en 3-D que los espectadores visionaban con unas gafas especiales. Exhibido con un sistema de dos proyectores, la recepción no fue buena<sup>1119</sup> y el filme cayó en el olvido.

¿Y la guerra? ¿Se habían olvidado directores y productores de ella? ¿Desapareció de las pantallas estadounidenses?

<sup>1118</sup> La edición restaurada en DVD de esta estupenda cinta cuenta con un prólogo muy especial. Se trata de la despedida del mundo del cine de William S. Hart, un documento repleto de nostalgia y sensibilidad.

<sup>1119</sup> El sistema de 3-D ha sido uno de los caballos de batalla de Hollywood desde entonces y jamás se ha llegado a establecer de manera definitiva. A partir de 2003 hubo una nueva fiebre por el sistema y, de nuevo, ha vuelto a acabar en agua de borrajas. La técnica estaba por encima de las historias, y por otro lado, el coste de la producción en 3-D no era rentable. A penas un puñado de filmes han aprovechado esta técnica. **Beowulf** (Robert Zemeckis, 2007), **Coraline** (Henry Selick, 2009), **La vida de Pi** (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012) y **Gravity** (Alfonso Cuarón, 2013) son algunas de las escasas cintas que han sabido congeniar el 3-D junto a la historia que narraban.

### LA GUERRA Y HOLLYWOOD (1918-1925)

Cuando las noticias del Armisticio llegaron a Hollywood, la industria se hallaba totalmente enfebrecida. Las películas sobre la guerra estaban funcionando bien en taquilla, especialmente las denominadas *hate the hun movies* que, como hemos visto, hacían escarnio y mofa del enemigo. Cuando el Presidente Wilson marchó hacia Versalles para tratar los términos de la paz, aconsejó a los dirigentes de la industria y del arma de propaganda que ese tipo de cintas debían de cesar. Estados Unidos no podía ir a negociar con Alemania, a pesar de que iba a ser dura con ella, mientras sus cines seguían poniendo a la opinión pública contra el antiguo enemigo. Era tiempo de negociar, era tiempo de paz y no de seguir atizando el avispero. Así pues, Hollywood, al igual que hiciera con el inicio de la guerra, se adaptó rápidamente.

Teniendo en cuenta que el tiempo de producción de un filme desde que se iniciaba la pre-producción hasta su exhibición, era de unos seis meses, Las películas sobre la guerra no desaparecieron. Multitud de filmes con la guerra como protagonista se estrenaron después de Noviembre de 1918. Kevin Brownlow<sup>1120</sup>, nos explica cómo estas películas se estrenaron, pero tuvieron que hacer una serie de cambios para adaptarse a la nueva situación. El lavado de cara podía pasar desde eliminar escenas, incluir nuevas secuencias, cambiar el título mismo de la cinta, realizar una campaña de prensa menos agresiva de lo que se esperaba en un principio o realizar nuevos intertítulos. En **The Great Victory, Wilson or the Kaiser? The Fall of the Hohenzollerns** (Charles Miller), se incluyó una pequeña secuencia de noticiario donde aparecía el Presidente Wilson embarcando hacia Francia, en pos de los acuerdos de paz. **18-45** -las edades que cubría la leva de soldados-, el título de un filme de Raoul Walsh se tornó en **Every Mother's Son. Twenty Three and a Half Hours Leave** de Henry King pasó a ser un drama lacrimógeno sobre el día permiso de un joven recluta, a una comedia. En mi tesis doctoral he tenido la suerte de disponer de uno de estos filmes, **Johanna Enlists** (William Desmond Taylor, 1918), en el que vemos cómo se adaptó el final del filme para acomodarse a la finalización de la guerra. Esta cinta es una *rara avis*, puesto que la copia que ha llegado a nuestros días, conserva ambos finales.

La guerra siguió apareciendo como escuela de vida que ayudaba a madurar en numerosos filmes estrenados poco después del Armisticio. Los protagonistas de éstas habían combatido y a su vuelta también eran héroes lejos del campo de batalla. En **This Hero Business** de Henry King, el protagonista es un soldado condecorado que realizará una serie de acciones

---

<sup>1120</sup> Vid. BROWNLOW, Kevin, *The War, The West and The Wilderness*, Londres, Secker & Warburg, 1979, pp.172-179.



heroicas en su pueblo, ganándose así el respeto de sus vecinos. William S. Hart, el *cowboy* que reinó en los westerns de estos años, protagonizó **The Cradle of Courage** (Lambert Hill-yer) en la que su pasado como delincuente se limpiará gracias a sus actos heroicos en la guerra. Cuando vuelva a casa, se hará policía para granjearse la simpatía de su novia y su familia. Entre los filmes que el público americano pudo ver en los meses posteriores al fin de la guerra también hubo lugar para productos que escapaban de la visión aventurera y edificante como los que acabamos de citar. El ejemplo más claro de ello es **The Lost Battalion** (Burton King, 1919). La película narraba el célebre episodio del acorralado batallón de infantería 308 de la 77ª División, hecho del que hemos hablado en el contexto histórico de la primera parte de este trabajo. La cinta introduce una de las características que distinguen los filmes de este período a los realizados durante la guerra: su voluntad por transmitir una enorme verosimilitud. Al principio de la película rezaba un intertítulo:

*“For the first time in the history of the world you are to look upon a motion picture re-enacted by those who live again the historic events for which a grateful nation commended them. Every person, map, letter and document, when shown as such, is the original. The U.S. Signal Corps collaborated in photographing here and abroad, including the resting place of those who sleep forever where they fell in the place that will be known in history as ‘The Pocket’”*<sup>1121</sup>

El comandante de la unidad supervisó la película, y diversos supervivientes, se interpretaron a sí mismos. **The Lost Battalion** nos mostraba la suerte de un grupo de jóvenes americanos desde que llegaban al campo de entrenamiento de la división en Yaphank, Long Island, hasta que un puñado de supervivientes es rescatado. La cinta relata las peripecias de los chicos en Yaphank, donde no faltan las escenas de despedida junto a familia y novias, así como la llegada a Francia, que incluía tomas de los lugares donde se desarrolló la acción. Durante la batalla en el bosque, uno de los alemanes al mando resulta ser un germano-alemán. Nacido en Alemania, pero residente en Spokane, Washington, volvió a su patria cuando estalló la guerra. El retrato que de él hace el filme es el de un militar profesional, serio, que hace su trabajo, al igual que los oficiales estadounidenses. No hay rastro del odio, ni de la inquina de las cintas realizadas durante el conflicto. La atmósfera durante el enfrenta-

---

<sup>1121</sup> Vid. BROWNLOW, Kevin, *The War, The West and The Wilderness*, Op. Cit. pp.176-177. (Por primera vez en la historia, va a ver usted una película reinterpretada por aquellos que vivieron los hechos históricos por los cuáles fueron alabados por una nación agradecida. Cada persona, cada mapa, cada carta y documentos cuando se muestra, es el original. El U.S. Signal Corps colaboró en la fotografía realizada aquí y en el extranjero, incluyendo el lugar donde descansan para siempre aquellos que cayeron en el lugar conocido por la historia como The Pocket.”)

miento en el bosque estaba lograda, a pesar de algún error en la uniformidad alemana. Dato que se criticó en la época, así como la evidente falta de medios, pues se trataba de una producción modesta. No obstante, es difícil evaluar **The Lost Battalion**. Únicamente se conserva una copia en la Biblioteca del Congreso. Copia que fue mutilada y de la que nunca se han encontrado los fragmentos que faltan, aun así, nos dice el historiador y restaurador Kevin Brownlow: “*The Lost Battalion is an honest attempt to re-create history and deserves more than the obscurity in which it has spent the last half-century.*”<sup>1122</sup>

### LA PERVIVENCIA DEL CONFLICTO

En 1919, cuando ya hacía unos meses del fin del conflicto, la guerra seguía siendo importante para la industria. Louis Harrison Reeves, crítico de **Moving Picture World** decía: “*Millions upon millions of intelligent and true-hearted Americans are deeply interested in events of these four years...The screen must keep up with the times.*”<sup>1123</sup> En esa misma publicación, Harry Rapf, productor, escribía en un artículo que “*Every newspaper has headlines referring to soldiers and war material; war is the basic idea of cartoons and editorials, why should the movies be different?*”<sup>1124</sup> Rapf, defendía un hecho a todas luces evidente. Después de la Guerra Civil Americana, ésta había sido protagonista de obras de teatro, espectáculos de vaudeville, novelas, memorias, durante más de treinta años ¿Por qué no lo podía ser ahora la Gran Guerra? Recordemos que a principios de 1919, Wilson se encontraba en Versalles. La guerra seguía siendo protagonista, a pesar de que los cañones habían callado en noviembre del año anterior. Junto a ese protagonismo en la prensa diaria, el conflicto empezaba a ser objeto de numerosas novelas y memorias<sup>1125</sup>. Así será a lo largo de toda la década. En 1919, Mary Roberts Rinehart publicará **Dangerous Days**, una novela sobre espionaje y las aventuras de un joven en el frente. Ese mismo año serán muy populares **With the Yankee Division in France** de Frank P. Sibley, **New England in France, 1917-1918** de Emerson Gifford Taylor,

<sup>1122</sup> Vid. BROWNLOW, Kevin, *The War, The West and The Wilderness*, Op. Cit. pp.178. (The Lost Battalion es un honesto intent de recrear la historia y merece más que la oscuridad en la que se ha pasado el último siglo.)

<sup>1123</sup> Vid. MIDKIFF De BAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism. The Movies and World War I*, Op. Cit. p.161 (Millones y millones de inteligentes y nobles Americanos están profundamente interesados en los eventos de estos cuatro años...La pantalla debe estar de acorde con nuestros tiempos.)

<sup>1124</sup> Vid. MIDKIFF De BAUCHE, Op. Cit. p.161 (Cada periódico lleva titulares refiriéndose a los soldados y los materiales de guerra, la guerra es la idea central de dibujos y editoriales ¿Por qué han de ser diferentes las películas?)

<sup>1125</sup> Este no es un fenómeno aislado de Estados Unidos. En todos los países cobeligerantes ocurrió lo mismo. Recordemos los caso de Gabriel Chevallier (**El miedo**, 1930), Ernst Jünger (**Tempestades de acero**, 1920), Ludwig Renn (**Guerra**, 1928), Robert Graves (**Adiós a todo esto**, 1929), T.E. Lawrence (**Los siete pilares de la sabiduría**, 1922) por citar algunos de los más famosos.



**History of the Yankee Division** de Harry A. Benwell, **Patent Leather Kid** de Rupert Hughes que fue llevada al cine en 1927 y un buen puñado de historias regimentales que lograron la atención del público americano. Más adelante causaron sensación las obras de John Dos Passos, **La iniciación de un hombre** (1920) y **Tres soldados** (1921), e.e. cumings y **La habitación enorme**, el Pulitzer de Willa Cather por **Uno de los nuestros**, o la sensible novela de Edith Warthon, **Un hijo en el frente** (1923). Todas estas obras, ya fueran escritas por excombatientes, soldados que jamás vieron el frente, mujeres que sirvieron como enfermeras o simplemente, por autores a los que la guerra les marcó por una razón determinada; fueron trascendentales. Como bien dice Leslie Midkiff DeBauche, “*In 1919 and through the early 1920s, war and the peace remained in the headlines, on the bookshelves, and in the minds of the American public.*”<sup>1126</sup> Las memorias y novelas de estos hombres y mujeres, hicieron que el público siguiera interesado por la guerra, y suministraron una iconografía, un relato, unos temas y unos personajes a los cineastas de Hollywood.

En 1919, siguiendo la inercia de los últimos meses de la guerra se estrenarán 54 filmes con el conflicto como protagonista -contra los 113 del año anterior- dejando claro, que contrariamente a lo que dicen estudiosos como Isenberg<sup>1127</sup>, la guerra no desapareció de las pantallas. Es evidente que el número de producciones descendió en picado, pero ni desapareció y muchos menos, dejaron de interesar al público. En los años siguientes, hasta 1925, el ritmo descendió, para vivir un incremento a partir de 1923: 1920, 16 filmes, 1921, 9, 1922, 11, 1923, 21, 1924, 10 y finalmente en 1925, 28 cintas. A este fenómeno se le puede dar otra explicación. Por un lado, ya vimos el descenso de la producción por culpa de la gripe española, que fue importante; pero por otro lado, la tendencia de Hollywood era realizar “*fewer but bigger pictures*”<sup>1128</sup>, es decir hacer menos películas pero de mejor calidad e ir más allá de las cortometrajes y películas de dos rollos que obtuvieron el éxito en 1917-1918. A mayores películas, mayores recaudaciones, en salas, como hemos visto, de mayor tamaño al que se estilaban durante el conflicto. El descenso de la producción fue notable, de 2.200 películas en 1916 a 645 en 1919-1920, aunque después hubo un incremento, rondado las 800 películas por año. Si bien hubo un descenso en la realización de películas sobre la Gran Guerra también es cierto

<sup>1126</sup> Vid. MIDKIFF De BAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism. The Movies and World War I*, Op. Cit. pp.160-161 (En 1919 y a lo largo de los años veinte, la Guerra y la paz permaneció en los titulares, en las estanterías y en las mentes del público americano.)

<sup>1127</sup> Vid. ISENBERG, Michael T., *War on Film. The American Cinema and World War I, 1914-1941*, Farleigh, Dickinson University press, 1981, pp.112-113

<sup>1128</sup> Vid MIDKIFF De BAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism. The Movies and World War I*, Op. Cit. p. 143 (menos pero mejores películas)

que tuvieron una gran aceptación. Hay un par de datos que así lo corroboran. Por ejemplo, en 1921 la película más taquillera fue **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, 1921), mientras que en sexta posición se colocaba **The Love Light** (Frances Marion)<sup>1129</sup>. En 1925, **El gran desfile** (*The Big Parade*, King Vidor, 1925) fue también la cinta más taquillera del año<sup>1130</sup>. En 1923, una encuesta<sup>1131</sup> realizada a 37.000 estudiantes de último año de *high-school* señaló como la mejor película que habían visto, **Los cuatro jinetes del Apocalipsis**, en noveno lugar **Humoresque** (Frank Borzage, 1920)<sup>1132</sup>, y en décimo, **Corazones del mundo** (*Hearts of the World*, D.W. Griffith, 1918).

El éxito de la cinta de Ingram obedece a diversas razones: el carisma de Valentino, la enorme repercusión de la novela homónima de Blasco Ibáñez, y la espectacularidad de la cinta. Pero más allá de estos ingredientes, **Los cuatro jinetes del Apocalipsis**, ofrece unas gotas del cinismo y de la visión de la guerra -*war is hell*- que comenzará a propagarse en esta época. En las obras literarias era un hecho, pero en el cine, que había apelado al patriotismo, sin hacer una mayor reflexión sobre la guerra -más allá de que todo lo malo que ocurría en ella era causado por el diabólico enemigo- era una novedad. Este ingrediente cristalizará en **El gran desfile** y acabará siendo el caballo de batalla de las películas de finales de los veinte y de la década de los treinta. El filme de King Vidor ofrecerá tres de los componentes que se rebelarán novedosos respecto al cine realizado durante el conflicto y los meses posteriores a la finalización de la guerra. Serán tres elementos que -junto al anti-belicismo- serán los ejes centrales de los filmes de finales de este lustro y de los años venideros: el realismo, el nuevo papel de la mujer y la figura del veterano.

## NUEVAS TENDENCIAS

El realismo de estas cintas, de la que **El gran desfile** es la más clara muestra, viene dado por un aspecto que hemos tratado con anterioridad: la profusión de memorias de excom-

---

<sup>1129</sup> Sobre ambos filmes realizo un amplio comentario en mi tesis doctoral dentro de los análisis fílmicos de las cintas de este período.

<sup>1130</sup> Al año siguiente, la segunda película del *box-office* fue **El precio de la gloria** (*What Price Glory?*, Raoul Walsh) memorable cinta sobre la Gran Guerra y, al año siguiente, **Alas!** (*Wings*, William A. Wellamn) el primer filme importante sobre la guerra aérea y las desventuras de los caballeros del aire. Fue un rotundo éxito que la aupó al número uno de taquilla y fue la primera película que ganó el Oscar al mejor filme, así como otro a los mejores efectos sonoros.

<sup>1131</sup> Sobre dicha encuesta, utilizada por Hollywood para averiguar tendencias entre su público joven, vid. KOSZARSKI, Richard, *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, Op. Cit. 25-34

<sup>1132</sup> Película que comento pormenorizadamente en la sección de análisis fílmicos de la posguerra de mi tesis, al igual que **Corazones del mundo**.

batientes. En diversas de las producciones de finales de esta época, más de un antiguo veterano redactó el guión o colaboró con profesionales de Hollywood. El caso más célebre y del que hablaremos con detenimiento en el comentario crítico del filme de Vidor es el de Laurence Stallings. Guionista de **El gran desfile**, era un exMarine que, como el protagonista de dicha cinta, perdió su pierna y fue repatriado. Además de **El gran desfile**, firmó también el guión de **El precio de la gloria** (*What Price Glory?*, Raoul Walsh, 1926) y, de manera no acreditada, el de **Adiós a las armas** (*A Farewell to Arms*, Frank Borzage, 1932). Junto a Stallings destacarán Maxwell Anderson, que co-firmó con Stallings **El precio de la gloria** y años después, en 1930, escribió la adaptación de **Sin novedad en el frente** (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestones, 1930). Junto a esta pareja aparecerá un tercer nombre, John Monk Saunders. Expiloto de combate durante la Gran Guerra firmará el guión de **Alas!** (*Wings!*, William A. Wellamn, 1927), **La legión de los condenados** (*The Legion of Condemned*, William A. Wellman, 1928), **She Goes to War** (Henry King, 1929), **La patrulla del amanecer** (*The Dawn Patrol*, Howard Hawks, 1930), **El águila y el halcón** (*The Eagle and the Hawk*, Stuart Walker y Mitchell Leisen, 1933) y **Ace of Aces** (J. Walter Ruben, 1933). Stallings fue trascendental para la industria. Aportó el punto de vista del veterano, ofreciendo una información y experiencia de la que carecía el escritor de los estudios. Stallings formó equipo de trabajo con Maxwell Anderson, que aportaba el conocimiento de un guionista profesional de Hollywood. Es de justicia señalar la opinión de James M. Welsh cuando dice: “Laurence Stallings, working in tandem with Maxwell Anderson, King Vidor and Raoul Walsh, should be considered the founder of the genre as it came to be known and understood.”<sup>1133</sup> Por otro lado, Si Stallings y compañía son los padres del género bélico, John Monk Saunders, como hemos podido observar tras la larga lista de cintas mencionadas más arriba; es el padre de un sub-género bélico, el de la aviación de combate<sup>1134</sup>. La apuesta por el realismo de Hollywood reclutando a veteranos como guionistas de sus filmes se dejó sentir en el aspec-

---

<sup>1133</sup> WELSH, James M., *The Great War and the War Film as Genre. Hearts of the World and What Price Glory* en ROLLINS, Peter C. & O’CONNOR, John E. (Eds.) *Hollywood’s World War I Motion Picture Images*, Bowling Green, Bowling Green State University Press, 1997, p.37.(Laurence Stallings trabajando con Maxwell Anderson, King Vidor y Raoul Walsh, debería ser considerado el padre del género tal y como se conoce y entiende.)

<sup>1134</sup> Las películas sobre los combates aéreos de la Gran Guerra son el epítome de cine bélico de los años veinte. Conjugan el retrato realista de cintas como **El gran desfile** o **El precio de la gloria**, y por otro lado, están íntimamente relacionadas con el espíritu de la modernidad y los enormes cambios tecnológicos de los años veinte. Monk Saunders creó las bases de un sub-género que, a pesar de no ser extremadamente popular en los últimos años, sí que da muestras de estar íntimamente emparentado con las señas de identidad que forjó este antiguo expiloto. Sólo hay que ver cintas recientes como **Héroes del cielo** (*Les chevaliers du ciel*, Gérard Pirès, 2005), **Flyboys: Héroes del aire** (*Flyboys*, Toni Bill, 2006) o **Red Tails** (Anthony hemingway, 2012).



to de éstos. El ejército se mostró dispuesto a colaborar<sup>1135</sup> con la industria, y siendo cintas de un presupuesto generoso; éste no escatimó en esfuerzos. Desde **El gran desfile** las películas serán un buen catálogo de los uniformes y armas del período, dejando atrás la fantasía de obras como **La cruz de la humanidad** (*Civilization*, Thomas H. Ince, 1916). La veracidad de las películas estaba también en el comportamiento de sus protagonistas y en el desarrollo de la acción. La historia que nos cuentan ya no es una venganza, la búsqueda de un amor que ha ido a parar tras las líneas alemanas o la lucha entre dos familias separadas por el frente. Desde ahora veremos en un tono semi-documental el día a día del americano corriente en las trincheras, de cómo mataba el tiempo y se aburría, de la lectura de cartas de sus padres o su novia, de las bromas con sus compañeros, de los combates en las trincheras, de la confusión, de las patrullas nocturnas en tierra de nadie; todo ello lejos de las peripecias narradas en las cintas realizadas durante la guerra. En esa voluntad de ofrecer un retrato realista de la guerra aparece otra de las características de la época, el nuevo papel de la mujer.

En las cintas de 1917-1918, el papel de la mujer era un fiel reflejo de la imagen victoriana que imperaba en la época. Los filmes posteriores a la guerra ofrecerán un cambio de paradigma. Ya hemos visto como en **Corazones del mundo**, **La pequeña heroína** (*The Little American*, Cecil B. De Mille, 1917) o **Juana de Arco** (*Joan The Woman*, Cecil B. De Mille, 1917), la mujer era víctima de la guerra. En estas obras se veía expuesta a una serie de situaciones: estar a punto de ser violada por feroces prusianos, encontrarse con su amado tras las líneas enemigas, ser salvada por su antiguo amor en el último minuto, trabajar como sirvienta para las tropas de ocupación o mejor dicho, como esclava de dichas tropas, ver con horror como su familia es asesinada por los alemanes; y otras calamidades que hemos visto en las cintas comentadas con anterioridad. Las películas de combate de mediados de los veinte introducirán un cambio: la mujer dejará de ser un agente narrativo para estar en un segundo plano. A partir de ahora serán las novias, las madres de los soldados, escribirán cartas, podrán ser enfermeras; pero siempre habrá una clara distinción entre la posible historia de amor y lo que ocurra en el frente. Este realismo, lejos de suscitar polémica fue alabado por la crítica, puesto que ofrecía un retrato más verídico del frente, alejado de las románticas fantasías de algunas cintas realizadas durante la guerra.

---

<sup>1135</sup> Este inicio de la colaboración del ejército con Hollywood es otro de los puntos a destacar del cine de estos años. La relación amor-odio de ambas instituciones ha generado ríos de tinta y se ha retroalimentado en los últimos 90 años. Hollywood ha dispuesto de equipos y personal cuando ha querido o lo ha solicitado, y las fuerzas armadas estadounidenses han dispuesto de la mejor oficina de reclutamiento y relaciones públicas que hubieran podido imaginar. Sobre esta relación vale la pena la consulta de, ROBB, David L., *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*, Océano, Barcelona, 2006, 450 p.

La otra gran novedad de estas nuevas películas era el papel del veterano en la pantalla. La Gran Guerra será el primer conflicto en el que el cine muestre la vuelta de los veteranos, una guerra que marcó una nueva época tanto a nivel militar, como social, cultural, económico y político. Eran veteranos que venían desde muy lejos -las guerras que habían llevado a cabo los americanos habían sido en su patio trasero o bien el breve conflicto en las Filipinas a finales del siglo XIX- y traían consigo unas experiencias totalmente nuevas como eran el contacto con la vieja Europa o bien, el ejército y la oportunidad de mezclarse con personas de muy distinta clase y condición. Los escritores de la Generación Perdida hicieron suya la figura del veterano y en sus obras perfilaron una serie de tópicos sobre ellos: eran seres alienados que al volver a casa no encontraban la paz. La vuelta a casa tras la muerte de algunos de sus compañeros de armas, les hace sentir desgraciados y algunos optan por suicidarse. Otro posible final para el veterano es la cárcel, o bien acabar en la miseria y con problemas mentales. Las pocas expectativas ante el futuro harán que tenga una postura cínica y nihilista ante la vida<sup>1136</sup>. Esta postura se agravará cuando el veterano vuelva a casa con lesiones físicas -mutilado- o psicológicas. Hollywood hizo suyo este retrato y lo adaptó en un buen puñado de obras<sup>1137</sup> en las que aparecía la figura del veterano. Según estas cintas, había cinco fórmulas o maneras de representar al antiguo soldado a raíz de sus experiencias en la guerra y su aclimatación a su nueva vida como civil.

1. El veterano regresara a casa desfigurado -ciego, manco, cojo- y tiene miedo a no ser aceptado. Con la ayuda de otra persona: un amigo, la madre, la novia; conseguirá triunfar y salir adelante. Sería el caso de cintas como **The Jilt** (Irving Cummings, 1922), **The Sixth Commandment** (Christy Cabanne, 1924) o **Humoresque**, cinta que comentamos con detenimiento en el apartado de los análisis fílmicos.
2. La amnesia o el denominado *shell-shock* -el síndrome de estrés post-traumático- harán presa del veterano, lo que impedirá su reajuste a la vida civil. Gracias a una serie de circunstancias milagrosas o a la intervención de una chica, se curará. De nuevo podemos

---

<sup>1136</sup> No es de extrañar que cuando volvieran a casa les costara adaptarse a la vida civil y, además, se mostraran disgustados con su nueva situación. Recordemos que, en primer lugar, tenían que reintegrarse a un nuevo mercado laboral en un período de recesión económica, con lo que muchos se quedaron en la calle. Por si fuera poco, el gobierno recompensó el esfuerzo de los veteranos con una miserable paga de 60 dólares en Febrero de 1919, una suma insignificante. En 1932, en plena Depresión, 700.000 veteranos sin trabajo se manifestaron en Washington pidiendo algún tipo de mejora a su situación.

<sup>1137</sup> Según James I. Deutsch, desde 1919 hasta finales de los treinta unas 150 cintas trataron la figura del veterano. Vid. DEUTSCH, James I., *Coming Home from the Great War: World War I Veterans in American Film* en ROLLINS, Peter C. & O'CONNOR, John E. (Eds.) *Hollywood's World War I Motion Picture Images*, Op. Cit., p.231.

hablar de **Humoresque**, o bien de películas como **The Skywayman** (James P. Hogan, 1920) o **Shootin' for Love** (Edward Sedgwick, 1923).

3. El antiguo soldado regresará a casa para saber que su novia se ha ido con otro. Desilusionado, encontrará al que resulta ser su auténtico amor, que será el que le ayudará a salir de sus problemas. **Paris Green** (Jerome Storm, 1920) o **El gran desfile** serán un ejemplo de este tipo de veteranos.
4. Tras volver a casa, el veterano se verá enredado en un complot contra su buen nombre, perderá su puesto de trabajo, o bien; engañado durante su ausencia perderá sus propiedades. Finalmente, tras no pocas vicisitudes, podrá limpiar su reputación. Este sería el caso de **Catch my Smoke** (William Beaudeline, 1922), **The Pride of Palomar** (Frank Borzage, 1922) **Four Hearts** (Leonard Wheeler, 1922), **Riding Double** (Leo Maloney, 1924) o una de las cintas que analizamos con detenimiento en mi investigación, **El ocaso de una raza** (*The Vanishing American*, George B. Seitz, 1925).
5. Finalmente, la otra representación que podemos encontrar del veterano, es aquella que nos lo muestra alienado o desilusionado tras ver cómo ha cambiado su hogar tras volver del frente. Este hecho lo llevará al crimen o a verse abocado a la pobreza. Gracias al encuentro de una persona bondadosa o a un hecho milagroso -o casi- podrá volver por el recto camino. **The Black Trail** (George Marshall, 1924) o **Under the Rouge** (Lewis Moomaw, 1925) nos ofrecen este retrato.

Las películas de mediados de los años veinte nos mostrarán una visión un tanto dulcificada de los problemas del antiguo soldado. Como hemos podido ver, éstos serán transitorios. El filme acabará de manera optimista, con confianza en el futuro. Durante la década siguiente estos clichés se adaptarán a la visión de la Generación Perdida. El veterano ya no tendrá salvación posible.

Decía Jesse Lasky tras finalizar la guerra: "*This great war will be told on the screen for future generations in addition to being written in books.*"<sup>1138</sup> Y así lo hicieron las películas del periodo de 1919-1925. Siendo hijas de su tiempo, influenciadas por los aires de cambio que se respiraba durante los inicios de los años veinte, lo realizaron de manera diferente a las exageradas y belicosas películas de la guerra. Con una visión realista y a la vez ambigua. Habían pasado unos años, y las atrocidades de Bélgica, la guerra que parecía que iba a acabar con la

---

<sup>1138</sup> Vid. MIDKIFF De BAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism. The Movies and World War I*, Op. Cit. p.196 (Esta gran Guerra será contada en la pantalla a las futuras generaciones así como escrita en los libros.)



Autocracia, el retrato del enemigo alemán como un auténtico diablo y, en definitiva, la obra de propaganda realizada durante la guerra; se veía entonces como un engaño. Percepción que fue acrecentándose a medida que avanzó la década.

Leslie Midkiff DeBauche concluye: “*those coming of age in the late 1920’s and 1930s based their image and their understanding of the Great War, in part, on the movies they saw on Saturday afternoons*”<sup>1139</sup> Estas películas formarán la base de un género y serán los fundamentos de obras posteriores como **Senderos de Gloria** (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957), **Rey y Patria** (*King and Country*, Joseph Losey, 1964), **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), **La vida y nada más** (*La vie et rien d’autre*, Bertrand Tavernier, 1989), **Regeneration** (Gillies Mackinnon, 1997) y un buen puñado de otras obras imperecederas que han formado, forman, y formarán nuestra imagen de la Primera Guerra Mundial.

---

<sup>1139</sup> Vid. MIDKIFF De BAUCHE, Leslie, *Reel Patriotism. The Movies and World War I* Op. Cit. p.197 (Aquellos que crecieron a finales de los veinte y en los treinta basaron su imagen y su conocimiento de la Gran Guerra, en parte, en las películas que vieron los Sábados por la tarde.)